

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

L'artiste lettré ?

Mineo, Emilie

Published in:
Entre la letra y el pincel

Publication date:
2017

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Mineo, E 2017, L'artiste lettré ? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques. Dans MA Castiñeiras González (Ed.), *Entre la letra y el pincel: El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Editorial Circulo Rojo, El Ejido (Almería), p. 77-91.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

ENTRE LA LETRA Y EL PINCEL:

*el artista medieval.
Legenda, identidad y estatus*

MANUEL ANTONIO
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (ED.)



Círculo Rojo

ENTRE LA LETRA Y EL PINCEL:
EL ARTISTA MEDIEVAL
LEYENDA, IDENTIDAD Y ESTATUS

ENTRE LA LETRA
Y EL PINCEL:
EL ARTISTA MEDIEVAL
LEYENDA, IDENTIDAD Y ESTATUS



MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (ED.)

Primera edición: mayo 2017

Depósito legal: AL 298-2017

ISBN: 978-84-9160-336-8

Impresión y encuadernación: Editorial Círculo Rojo

© Editor Científico: Manuel Castiñeiras.

© Coordinación Técnica: Verónica Abenza, Carles Sánchez.

© Maquetación y diseño: Equipo de Editorial Círculo Rojo

© Fotografía de cubierta: Fotolia



Editorial Círculo Rojo

www.editorialcirculorojo.com

info@editorialcirculorojo.com

Impreso en España - Printed in Spain

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida por algún medio, sin el permiso expreso de sus autores. Círculo Rojo no se hace responsable del contenido de la obra y/o las opiniones que el autor manifieste en ella.

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Este libro es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el marco de los Proyectos de Investigación MICINN HAR2011-23015: *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (Siglos XI-XV)*-MAGISTRI CATALONIAE, y MICINN HAR2015-6388-P: *Movilidad y Transferencia Artística en el Mediterráneo Medieval: artistas, objetos y modelos*-MAGISTRI MEDITERRANEI.

El papel utilizado para imprimir este libro es 100% libre de cloro y, por tanto, **ecológico**.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Introducción

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Universitat Autònoma de Barcelona 33

PRIMERA PARTE La leyenda y el retrato del artista

Autores homónimos: el doble retrato de “Mateo” en el Pórtico de la Gloria

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Universitat Autònoma de Barcelona 37

San Luca come Petrarca: visioni dell’artista-letterato nell’Evangeluario di Giovanni da Opava (1368)

MICHEL BACCI, Universität Freiburg, Suiza 53

SEGUNDA PARTE La firma del artista

La “signature” au Moyen Âge. Mise en perspective historique

JACQUELINE LECLERCQ-MARX, Université Libre de Bruxelles 63

L’artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l’artiste roman à travers les signatures épigraphiques

EMILIE MINEO, Université de Poitiers 77

Opere firmate nell’arte italiana / Medioevo: *il caso di Siena, tra alfabetismo degli artisti ed errori presunti*

GIAMPAOLO ERMINI, Scuola Normale Superiore, Pisa 93

Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: deciphering the Astrapades code

ANASTASIOS PAPADOPOULOS, Aristotle University of Thessaloniki 105

TERCERA PARTE Formación, itinerancia y “biografía” del artista medieval

Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística
TÉRENCE LE DESCHAULT DE MONREDON, Université de Genève, Suiza..... 121

Un pittore del Trecento tra storia e letteratura: Buonamico Buffalmacco e “sua compagni”
LORENZO CARLETTI, Opera della Primaziale Pisana..... 135

CUARTA PARTE Roles profesionales en los talleres medievales

IV. A La práctica de la pintura

La réalisation d’un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire
ANNE LETURQUE, Centre d’Études Médiévales de Montpellier 149

La miniatura en diàleg amb l’entorn: intercanvis artístics als *scriptoria* romànics catalans
ANNA ORRIOLS, Universitat Autònoma de Barcelona 165

L’ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d’En Bou
AURORA INMACULADA RUBIO MIFSUD, Restauradora de béns culturals
MARÍA ANTONIA ZALBIDEA MUÑOZ, Departament de Conservació i Restauració. Universitat Politècnica de València..... 185

Els *Planys sobre Crist mort* de Joan Mates i els procediments de seriació en els tallers pictòrics del gòtic català
CÈSAR FAVÀ, Museu Nacional d’Art de Catalunya
MIREIA CAMPUZANO, Museu Nacional d’Art de Catalunya 203

IV. B La organización del trabajo

Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicios de la Corona de Aragón (s. XII-XIII)
CARLES SÁNCHEZ, Universitat Autònoma de Barcelona 221

Els orfebres a la Catalunya plenomedieval
JOAN DURAN-PORTA, Universitat Autònoma de Barcelona 239

QUINTA PARTE Los patronos y las artes

Le committenze di Ariberto da Intimiano e le Botteghe di pittori e di miniatori a Milano nella prima metà del secolo XI
MARCO ROSSI, Università Cattolica di Milano 249

Un reto para el “taller de Melisenda”: la decoración de Santa María en el Valle de Josafat y el proyecto monumental de la Jerusalén cruzada
AVITAL HEYMAN, Independent Scholar..... 263

Mujeres y artistas: ¿un género subestimado?
VERÓNICA ABENZA, Universitat Autònoma de Barcelona 279

Aloy de Montbray o cómo trabajar para el rey, la nobleza y la iglesia en el siglo XIV EMMA LIAÑO, Universitat Rovira i Virgili.....	299
---	-----

ABSTRACTS

Abstracts	315
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes y Bibliografía

VERÓNICA ABENZA, Universitat Autònoma de Barcelona	323
--	-----

ÍNDICE DE NOMBRES Y LUGARES HISTÓRICOS

Índice de Nombres y Lugares Históricos	397
---	-----

L'ARTISTE LETTRÉ? COMPÉTENCE GRAPHIQUE ET TEXTUELLE DE L'ARTISTE ROMAN À TRAVERS LES SIGNATURES ÉPIGRAPHIQUES

EMILIE MINEO

Université de Poitiers/CESCM

INTRODUCTION

Depuis une trentaine d'années, les signatures d'artistes du Moyen Âge font l'objet de recherches qui ont permis de mieux cerner la condition sociale de l'artiste à cette époque.¹ Au sein de cette production scientifique, un aspect reste pourtant encore largement à explorer: celui de la connaissance et de la pratique de l'écrit de la part des producteurs d'images. En effet, si l'on a largement débattu sur le rôle de ces inscriptions dans l'affirmation de l'artiste en tant que nouvel acteur social, on ne s'est en revanche pas encore interrogé sur les moyens techniques et culturels qui ont permis la réalisation des signatures en tant que produits écrits. De même, les études sur les auteurs d'inscriptions (FAVREAU, 1979, p. 21-31; FAVREAU, 1997, p. 113-140; FAVREAU, 2001) se sont focalisées principalement sur la culture de l'auteur du texte au détriment de celle de l'artisan qui grave, peint ou façonne l'inscription. Ce dernier est bien souvent relégué au rôle de simple exécutant illettré qui se contente de suivre un modèle préparé par un *ordinator*, un professionnel de l'écrit servant d'intermédiaire entre celui qui compose le texte et celui qui l'imprime dans la matière. Cependant, l'existence d'une telle figure n'est pas documentée au Moyen Âge. En outre, si l'on peut concevoir son intervention pour l'exécution d'inscriptions d'une certaine longueur ou demandant une mise en page particulièrement soignée ou complexe, il est plus difficile de justifier son ingérence dans la mise en forme d'inscriptions au caractère plus personnel ou moins solennel, comme le sont par exemple les signatures épigraphiques. Ces dernières présentent pourtant un texte plus développé qu'un simple nom et témoignent d'ordinaire d'une bonne maîtrise de l'alphabet, d'une connaissance convenable du latin, parfois même d'un niveau avancé de compétence graphique, voire linguistique.

Alors, comment concilier la qualité de ces réalisations écrites avec le prétendu analphabétisme des artistes médiévaux? Avant de répondre à cette question, encore faut-il prouver que ces signatures sont autographes. Plusieurs études ont déjà démontré que la signature épigraphique médiévale ne constitue pas une garantie de la paternité de l'œuvre, au sens moderne du terme (PREVITALI, 1985, p. 12; PREVITALI, 1988, p. 158; DONATO, 2004, p. 23-28). Ainsi, s'il est impossible d'établir avec certitude que le nom affiché sur l'œuvre se réfère toujours à l'artiste qui

¹ Parmi les nombreuses références, je signale pour leur caractère exemplaire: CLAUSSEN, 1981; CLAUSSEN, 1987; DONATO, 2008; DIETL, 2009. Se reporter à ces ouvrages pour une bibliographie plus nourrie.

l'a exécutée, il est encore plus délicat de saisir l'identité de celui qui a réalisé l'inscription-signature. Néanmoins, en fournissant un nom et surtout une revendication de responsabilité (qu'elle soit d'ordre matériel ou conceptuel), les signatures épigraphiques représentent la source la plus directe pour connaître le rapport à l'écrit de celui qui a voulu qu'elle soit apposée. Un autre constat s'impose: comme toute autre inscription, la signature épigraphique est le résultat d'une opération technique effectuée par un artiste ou un artisan,² qu'il s'agisse ou non de celui qui a aussi produit l'œuvre à laquelle la signature est rattachée. La question du degré d'alphabétisation de la personne qui matérialise l'écriture sur un support épigraphique conserve alors sa pertinence, même si son association à un individu nommé n'est pas assurée.

Compte tenu de ces prémisses, que peuvent nous apprendre les signatures épigraphiques au sujet des compétences graphiques, voire de la connaissance du latin, des artistes au Moyen Âge central? C'est la question à laquelle cette étude souhaite répondre, en prenant principalement appui sur la documentation française des XI^e et XII^e siècles. La question de l'analphabétisme des artisans-scripteurs sera discutée à la lumière des sources textuelles et des traces matérielles sur les inscriptions conservées. Seront ensuite envisagées différentes situations de maîtrise graphique et linguistique permettant d'éclairer autant de degrés d'alphabétisation des artisans. Enfin, on explorera les pistes de recherche possibles pour comprendre par quels biais la connaissance de l'écrit et du latin pouvait être acquise par les artistes à l'époque romane.

Pouvoir écrire sans savoir écrire : analphabétisme et réalisation des inscriptions

Afin d'apprécier le niveau d'alphabétisation de l'artisan qui a réalisé une inscription, je prendrai d'abord en considération sa compétence graphique, en la distinguant de sa connaissance de la langue écrite. Par compétence graphique j'indique le degré de maîtrise de l'écriture comme ensemble de signes spécifiques et la connaissance d'un ou plusieurs systèmes graphiques (types d'écriture), qui peuvent être soit le fruit d'un véritable apprentissage du geste d'écriture (éducation graphique), soit avoir été acquis par imitation (dans ce cas, on peut parler plus largement de culture graphico-visuelle).³ Cette distinction est importante dans la mesure où elle permet d'envisager la possibilité d'un scripteur analphabète.⁴ Techniquement, la faculté de dessiner des lettres ne suppose pas nécessairement la capacité à lire ou à écrire: il suffit de savoir reconnaître ou reproduire une forme. Ce phénomène existait déjà au Moyen Âge, comme en attestent quelques sources narratives. À la fin du VI^e siècle, Grégoire de Tours en cite deux cas. Le premier est celui de l'esclave Brachio qui, en voyant les noms des apôtres sur des peintures murales, en recopie les lettres sans savoir lire:

“Nesciebat enim, quid caneret, quia litteras ignorabat. Videns autem saepius in oratorium litteras super iconicas apostolorum reliquorumque sanctorum esse conscriptas, exemplavit eas in codice. Cum ad occursum domini sui clerici vel abbates assidue convenirent, hic e iunioribus quem primum potuisset

² La nuance entre artiste et artisan n'existant pas au Moyen Âge, les deux termes sont utilisés ici indistinctement.

³ Je reprends les concepts d'éducation graphique, d'apprentissage graphique par imitation et de culture graphico-visuelle de: PETRUCCI, 1972; PETRUCCI, 1986a; PETRUCCI, ROMEO, 1992.

⁴ Il existe, en français, une nuance sémantique entre analphabète et illettré: le premier n'a jamais bénéficié d'aucun enseignement scolaire alors que le deuxième a reçu une initiation à la lecture et même à l'écriture, voire au calcul, mais n'a pas réussi à conserver cet apprentissage.

arcessire secretius interrogabat nomina litterarum, et ob hoc eas intellegere coepit. Antea autem, inspirante Domino, et legit et scripsit, quam litterarum seriem cognovisset.” (GREGORIUS TURONENSIS EPISCOPUS, *Vies des Pères*, XII, 2, KRUSCH (ed.), 1885, p. 263).

(“Il ne savait pas ce qu’il chantait car il ignorait les lettres. Ainsi, voyant souvent dans l’oratoire des lettres écrites au-dessus des représentations des apôtres et autres saints, il les recopia dans un livre. Et alors que les clercs et abbés venaient voir régulièrement son maître, il appela, parmi les plus jeunes, le premier qu’il put; il lui demanda ici en secret le nom des lettres et, grâce à cela, il commença à les comprendre. Avant même, sous l’inspiration du Seigneur, il lisait et écrivait la série de lettres qu’il connaissait.” trad. TREFFORT, 2007, p. 164).

Le deuxième est celui du diacre lombard Vulfilaïc, qui affirme avoir appris à tracer les lettres avant de connaître leur ordre dans l’alphabet (et donc leur sens en tant que lettres):

“Jamque in majore aetate proficiens litteras discere studui, ex quibus prius scribere potui quam ordinem scripturarum litterarum scirem.” (GREGORIUS TURONENSIS EPISCOPUS, *Histoire des Francs*, KRUSCH, LEVISON (ed.), 1951, p. 381).

(“Puis en parvenant à l’âge de la majorité, je m’appliquai à apprendre les lettres, je pus en tracer quelques-unes avant de connaître la liste des lettres de l’écriture.” trad. GREGORIUS TURONENSIS EPISCOPUS, *Histoire des Francs* LATOUCHE (trad.), 1965, II, p. 142).

Encore au XII^e siècle, Gautier Map parle de son jeune cousin qui, “bien que n’étant pas lettré, (...) savait transcrire une suite de lettres” (*“cum non esset literatus, (...) quamlibet literarum seriem transcribere sciret”*). WALTER MAP, *De nugis curialium*, distinctio quarta, prologus, JAMES (ed.), 1914, p. 138).

Il existe donc un niveau de compétence que l’on pourrait qualifier de pré-graphique: le scribe a une approche purement morphologique de la lettre mais ne saisit pas le sens du signe. Cela a probablement été le cas du lapicide qui, au XII^e siècle, a gravé, sur un des piliers de la basilique Saint-Philibert à Tournus, l’inscription RENC ME E//ECIT (FAVREAU *et al.*, 1997, 19, Saône-et-Loire, n. 87, p. 140-141, fig. 161-162) (fig. 1). Après le pronom *me*, on attendrait la forme verbale *fecit*. Or, dans la première lettre du mot, un troisième trait horizontal a été ajouté sur la ligne d’écriture transformant le *F* en *E* et on ne trouve d’empanchement triangulaire qu’à la terminaison de la barre médiane (fig. 2). Aussi, on observe que, malgré la présence d’une double réglure finement gravée, le lapicide ne réussit pas toujours à gérer correctement la hauteur des lettres: dans le nom *Renco*, la traverse et la deuxième haste du *N* descendent légèrement en dessous de la ligne inférieure de la réglure alors que la partie inférieure du *C* se recourbe au-dessus de

cette même ligne, ce qui a conduit à agrandir la taille de l'empattement pour que la lettre occupe en vertical tout l'espace qui lui était alloué. Ces irrégularités dans la forme des lettres ainsi que la gestion imparfaite de la mise en page laissent supposer que le lapicide était analphabète, ou, du moins, qu'il maîtrisait imparfaitement l'alphabet et la technique d'écriture sur pierre.



Fig. 1. *Signature de Renco*, XII^e siècle, Tournus (Saône-et-Loire), Saint-Philibert, socle de pilier situé à l'angle entre le bas-côté et le bras sud du transept © Photo: Emilie Mineo.



Fig. 2. *Signature de Renco* (détail), XII^e siècle, Tournus (Saône-et-Loire), Saint-Philibert © CI-FM/J. Michaud.

Des situations d'analphabétisme intégral ont donc vraisemblablement existé, mais elles ne devaient pas être la règle générale car on rencontrerait un nombre beaucoup plus élevé d'erreurs dans la forme des lettres des inscriptions conservées. De plus, cette hypothèse impliquerait le recours systématique à un tiers, le fameux *ordinator*,⁵ qui, présent dans toutes les occasions où il fallait produire une inscription, avait une culture graphique telle qu'elle lui permettait de convertir une minute manuscrite en modèle épigraphique. Pour réaliser l'inscription, un scripteur analphabète ou illettré avait en effet besoin soit d'un modèle dessiné sur un autre support (HIGGITT, 1988, p. 151), soit d'un patron à l'échelle, soit du traçage préliminaire des lettres sur la surface à inscrire. Le premier moyen, s'il a été utilisé, n'avait pas vocation à être conservé après

⁵ Né d'une conjecture de Jean Mallon (MALLON, 1955, p. 129) pour résoudre des difficultés de critique textuelle des inscriptions romaines, l'*ordinator* tire son nom du verbe utilisé pour décrire l'activité d'un atelier d'inscriptions dans une célèbre enseigne (CIL, X, 7296): "*tituli heic ordinantur et sculpuntur*".

usage et nous n'en gardons pas de trace. Le recours à la deuxième méthode a été supposé pour des inscriptions qui, à cause d'une mauvaise orientation du "carton", ont été réalisées à l'envers.⁶ Coûteux en parchemin, il devait être réservé à des réalisations épigraphiques importantes ou prestigieuses. Le troisième système a laissé quelques traces matérielles, encore que très difficiles à repérer, car faisant partie du travail préparatoire destiné à disparaître dans les étapes successives. Les attestations connues sont rares⁷, notamment parce que les aspects techniques de la réalisation des inscriptions ne suscitent l'intérêt des chercheurs que depuis des temps très récents (TREFFORT, 2007, p. 119-156; UBERTI, 2014 p. 333-350). En outre, rien n'indique que ces traçages préliminaires des lettres ne soient pas l'œuvre de l'artisan lui-même.

À la lumière de ces éléments, supposer une connaissance, même limitée, de l'écriture apparaît comme une solution plus économique qu'une situation d'analphabétisme absolu.

Maîtriser l'écriture, composer un texte en latin : indices de compétence graphique et textuelle avancée

Les sources narratives du Moyen Âge central ne font pas état d'artistes sachant manier à la fois le ciseau ou le pinceau et le calame. Seule la *Chronique de Saint-Hubert* mentionne, au tournant du XII^e siècle, un préchantre nommé Fulco, qui est dit "expert dans l'enluminure des lettres majuscules et dans la gravure du bois et des pierres" ("*in illuminationibus capitalium litterarum et incisionibus lignorum et lapidum peritum.*" *Cantatorium sive Chronicon sancti Huberti*, HANQUET (ed.), 1906, p. 24. trad. de l'auteur).

Quelques témoignages épigraphiques révèlent une connaissance assurée de l'alphabet, et parfois même une véritable maîtrise calligraphique. C'est le cas de la belle inscription gravée autour de 1152 sur la base d'un pilier de l'église Saint-André-le-Bas à Vienne (FAVREAU *et al.*, 1990, 15, n°68, Ville de Vienne, n° 16, p. 69-70) (fig. 3):

ADORATE D(O)M(INU)M/ IN AULA S(AN)C(T)A EIUS// ET
CU(M) STATIS/ AD ORANDUM REMITTITE SI QUID HABETIS
ADVERSUS// ALIQUE(M) USQ(UE) LXXes VIIes// VVHIEL-
MUS M[AR]TINI ME FECIT // AN<N>O MILLE(SIMO) C L II
AB INC(ARNATIONE) D(OMINI)

("Adorez le Seigneur en sa demeure, et quand vous êtes debout en prière, si vous avez quelque chose contre quelqu'un, remettez-lui jusqu'à soixante-dix-sept fois. Guillaume Martin m'a fait, l'an de l'incarnation 1152". trad. TREFFORT, 2008, p. 142).

⁶ Par exemple, les auteurs du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* (FAVREAU *et al.*, 2002, 22, Yonne, n° 211, p. 234, fig. 133-134) considèrent que l'inversion des lettres dans l'identification des personnages dans le chapiteau de l'élection de Jacob à Vézelay (milieu du XII^e siècle) est le résultat de l'utilisation d'un calque à l'envers (le B de *Iacob* et le S de *Isaac* sont cependant à l'endroit). Cette explication ne convient toutefois pas à toutes les inscriptions rétrogrades dont l'inversion du sens de lecture peut être un effet recherché.

⁷ Par exemple, C. Treffort a reconnu des traces de ces "lettres d'attente" dans l'inscription funéraire pour Autbertus (784) à Angers (TREFFORT, [en prensa], n°24). M. Guardia a récemment découvert l'incision préparatoire de lettres destinées à être peintes à Santiago de Peñalba (GUARDIA, 2008).



Fig. 3. *Inscription avec la signature de Wilelmus Martini*, vers 1152, Vienne (Isère), Saint-André-le-Bas, côté sud de la nef, socle de pilier engagé © Photo: Emilie Mineo.

Même si on ne peut prouver qu'il fut également l'auteur de la composition textuelle savante accompagnant la signature, il ne fait pas de doute que le lapicide savait écrire. On observe en effet la maîtrise parfaite de la technique de l'incision des lettres, avec profil en V, l'élégance et l'extrême régularité de la forme des lettres (en particulier des A, D, O en navette, et surtout des R), un équilibre remarquable de la mise en page. Non seulement celui qui a réalisé cette inscription était un expert "calligraphe lapidaire", mais l'écriture d'apparat des manuscrits faisait sûrement partie de sa culture graphique et visuelle, comme le prouvent les beaux *A* fleuris dans *aula* et *sancta* (fig. 4) et —détail jusqu'à présent passé inaperçu— la frise qui couvre la dernière section du pilier, anépigraphe (fig. 5).⁸



Fig. 4. *Inscription avec les mots Aula sancta* (détail de l'inscription de Wilelmus Martini), vers 1152, Vienne (Isère), Saint-André-le-Bas, côté sud de la nef, socle de pilier engagé © Photo: Emilie Mineo.

⁸ Il n'a malheureusement pas été possible d'identifier dans les manuscrits viennois (la plupart ayant disparu dans l'incendie de 1854) les éventuelles sources d'inspiration graphique et ornementale.



Fig. 5. *Rinceau* (détail de l'inscription de Wilhelmus Martini), Vienne (Isère), Saint-André-le-Bas, côté sud de la nef, socle de pilier engagé, vers 1152 © Photo: Emilie Mineo.

La qualité formelle d'une réalisation épigraphique n'est pas la condition nécessaire ou suffisante pour apprécier la capacité à écrire de l'artiste. Vers le milieu du XII^e siècle, un certain Hernaudus a laissé son nom dans une inscription au texte assez développé et en vers sur le portail nord de l'église Saint-Martin à Ardentes (DEBIAIS *et al.*, 2014, 25, Indre, n°1, p. 17-18) (fig. 6). L'ambition littéraire du choix de la forme métrique contraste avec la qualité esthétique de l'exécution graphique: la mise en page y est assez sommaire et l'écriture irrégulière. Si le scribe avait eu un modèle à reproduire, la forme des lettres aurait probablement été plus constante. À mon sens, l'inscription a été réalisée par une personne qui savait écrire (même si à un niveau assez élémentaire) mais qui n'avait pas l'habitude de le faire avec cette technique.⁹ Un rapport occasionnel à l'écrit épigraphique expliquerait le caractère approximatif de l'écriture.



Fig. 6. *Inscription avec la signature d'Hernaudus et Agnus Dei*, milieu du XII^e siècle, Ardentes (Indre), Saint-Martin, portail nord, clef d'arcade © Photo: Emilie Mineo.

⁹ Certains indices matériels laissent en outre penser que l'inscription a été réalisée après la pose des moellons, ce qui a pu avoir une incidence sur la qualité de l'inscription.

Un autre témoignage permet non seulement de supposer la capacité à écrire, mais aussi d'envisager la possibilité que l'auteur du texte et celui de l'inscription coïncident en une même personne: la tablette inscrite, aujourd'hui en deux fragments, provenant de la façade de la cathédrale de Pise et contenant la signature conjointe de Guido et Bonfilio (second tiers du XII^e siècle)¹⁰:

+ IN NOMINE/ D(OMI)NI ET BEATE MA/RIE GENITRICEM
EIUS/DEM D(OMI)NI IH(ES)U CHR(IST)I/ BONFILIO ET GUI-
DO PRO / D(E)I AMORE FECER(UN)T ISTU LEONE(M)

(“Au nom du Seigneur et de la bienheureuse Marie mère de ce même Seigneur Jésus Christ. Bonfils et Gui ont fait ce lion pour l’amour de Dieu”. trad. de l’auteur).

En observant l'écriture de l'inscription (fig. 7), il est possible d'apprécier différents degrés de compétence graphique. On remarque en effet un léger changement d'écriture après l'abréviation DNI: d'une capitale de module carré réalisée avec quelques incertitudes —la première haste du N de *D(omi)ni* descend jusqu'à la réglure, les traits des lettres ne sont pas tous parfaitement rectilignes— on passe à une écriture plus maîtrisée, avec des lettres de module rectangulaire, la présence systématique d'empattements à la terminaison des traits, la présence de lettres jointes (TR dans *genitricem*), enclavées (E dans le C dans *genitricem*) et entrelacées (US dans *eiusdem*), l'emploi, à deux reprises, d'une *hedera distinguens* stylisée et le recours à la ponctuation par trois points alignés verticalement (entre *Guido* et la conjonction *et*). Tous ces éléments témoignent d'une familiarité avec l'écriture épigraphique et ses usages et l'on est en droit de croire qu'un scribe plus expérimenté a pris le relais à partir du deuxième mot de la deuxième ligne. Cette inscription livre également des informations sur le degré de connaissance de la langue latine. L'introduction d'éléments plus proches de la langue parlée, comme la forme vernaculaire des deux anthroponymes et la forme erronée de l'adjectif démonstratif (*istu* au lieu de *istum*) ainsi que l'emploi de l'accusatif à la place du génitif (*genitricem* à la place de *genitricis*) laissent supposer que l'auteur de l'inscription —très probablement un des deux sculpteurs, si on en juge par le caractère très personnel de la souscription-prière— pouvait composer un texte et le graver de manière autonome, pourvu qu'il ne soit pas trop élaboré.

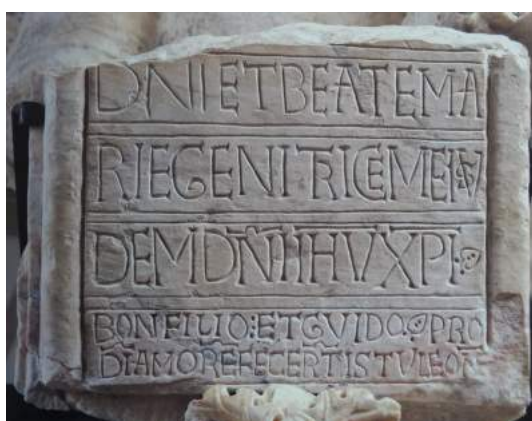


Fig. 7. Inscription avec la signature de Guido et Bonfilio, première moitié du XII^e siècle, Pisa (Italie), Museo dell'Opera del Duomo © *Il duomo di Pisa*, Modena, 1995, fig. 1839, p. 877.

¹⁰ On doit le rapprochement des deux fragments à: SCALIA, 1972, p. 838, note 206 et pl. XII. Sur l'histoire de la pièce et la datation proposée, voir: MILONE, 1995; BELCARI, 2009.

À un niveau de compétence graphique encore plus élevé, on trouve le responsable des inscriptions sur les chapiteaux du déambulatoire de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand. Célèbre pour la qualité formelle de ses sculptures, ainsi que pour la présence simultanée de la signature *Rotbertus me fecit* (fig. 8) et de la représentation en image du donateur (accompagné de l'inscription "*In honore sancte Marie Stefanus me fieri iussit*") (fig. 9), cet ensemble sculpté a été très étudié (SWIECHOWSKI, 1973; CABRERO-RAVEL, 1995; BASCHET *et al.*, 2012, IV) mais rarement du point de vue épigraphique (MOREL, 2009, II, p. 59-71). Pourtant, il offre un répertoire de solutions graphiques particulièrement riche et intéressant. Les lettres — des capitales de module rectangulaire avec terminaisons triangulaires des traits, profondément gravées — sont traitées comme un matériau plastique, que l'on peut combiner et fusionner à souhait, ce qui donne lieu à des conjonctions et enclavements nombreux ou à l'invention de formes graphiques originales, parfois au détriment de l'intelligibilité du texte (fig. 10). En outre, l'organisation spatiale de l'écriture indique que celle-ci a été clairement pensée *avec* l'image, comme partie intégrante de la composition et dans une relation signifiante au figuratif. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer la face du chapiteau où s'affrontent les personnifications de la charité et de l'avarice, sous les traits de soldats armés (fig. 11). Gravés chacun sur la partie supérieure d'un des boucliers, les mots *caritas* (rétrograde) et *avaricia*, sont disposés de manière spéculaire, manifestant graphiquement l'opposition entre la vertu et le vice correspondant. Sur le bouclier de l'*Avarice*, l'expression *abscon<dit in>* (ou *abscon<dito>*) est tronquée, les dernières lettres étant cachées à la vue du spectateur-lecteur. Celui qui a élaboré la mise en forme du programme iconographique devait avoir une idée très précise de la place que l'écrit devait y occuper et le traitement très particulier des lettres permet de supposer que le maître-sculpteur (*Rotbertus* ?) était aussi l'*auctor materialis* des inscriptions, ou qu'il avait dans son atelier un proche collaborateur s'occupant de la réalisation des inscriptions. La présence d'une écriture presque identique sur les chapiteaux de Saint-Nectaire (fig. 12), site que l'on rapproche de Notre-Dame-du-Port pour les similitudes de l'architecture et du décor sculpté (BASCHET *et al.*, 2012, III; MOREL, 2009, III, p. 358-360), pourrait renforcer cette hypothèse.



Fig. 8. *Apparition de l'ange à Joseph* avec la signature de Rotbertus, second quart du XII^e siècle, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Notre-Dame-du-Port, chapiteau du chœur © Photo: Emilie Mineo.



Fig. 9. *Stefanus offrant un chapiteau* avec inscription de donation, second quart du XII^e siècle, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Notre-Dame-du-Port, chapiteau du chœur © Photo: Emilie Mineo.



Fig. 10. *Ange tenant le Livre de Vie*, second quart du XII^e siècle, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Notre-Dame-du-Port, chapiteau du chœur © Photo: Emilie Mineo.



Fig. 11. *Caritas en armes affrontant Avaritia*, second quart du XII^e siècle, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Notre-Dame-du-Port, chapiteau du chœur © Photo: Emilie Mineo.



Fig. 12. *Transfiguration du Christ* (détail de l'inscription), second tiers du XII^e siècle, Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), Saint-Nectaire, chapiteau du chœur © Photo: Emilie Mineo.

Plusieurs cas de figure sont donc envisageables: l'artiste ne sachant pas écrire et reproduisant des lettres en tant que formes, par imitation; celui sachant transposer un texte en lettres monumentales, avec des résultats de qualité variable; celui sachant composer un texte par lui-même; celui maîtrisant l'art calligraphique; celui agençant ensemble écriture et image de manière originale et méditée. On peut les rapprocher des catégories élaborées par Armando Petrucci pour distinguer ceux qui ne savent absolument ni lire ni écrire (*analfabeti*), ceux dont les compétences graphiques permettent à peine d'écrire des textes très courts et presque jamais de lire (*semialfabeti grafici*), ceux dont la capacité à lire et à écrire se limite à des contextes bien précis et demande un certain effort (*semialfabeti funzionali*), ceux qui se servent de l'écriture (production ou reproduction écrite) dans le cadre de leur activité professionnelle ou pour les besoins de la communication courante (*alfabeti dell'uso*) (PETRUCCI, 2004, p. 20-21).

Apprendre à écrire : les contextes d'apprentissage de l'écrit

Dans les cas où une connaissance de l'alphabet ou du latin peut être supposée, il reste à savoir par quels canaux pouvait passer l'apprentissage de l'écrit. Or, pour cette période nous ignorons presque tout sur l'apprentissage technique des artistes et tenter d'en connaître l'éducation graphique ou littéraire, lorsqu'il y a eu une, relève d'une véritable gageure.

Néanmoins, quelques pistes peuvent être sondées. Pour essayer de cerner les sources de la culture graphique et textuelle des artistes et des scribes d'inscriptions, il serait par exemple profitable de déterminer l'ordre ou le groupe social auxquels ils appartiennent, afin de dégager des parcours-types de formation. Dans cette perspective, il conviendrait d'établir si l'artiste est un ecclésiastique ou un laïc (CASTIÑEIRAS, 2012a, p. 24-30). Dans le premier cas, les besoins de la liturgie et de la prière rendaient nécessaires l'apprentissage au moins de la lecture et des rudiments de l'écriture et souvent de la grammaire latine et du chant (en latin). Une formation plus avancée pouvait inclure l'enseignement des arts libéraux. Ainsi, si les membres du clergé régulier et séculier n'étaient pas tous de parfaits lettrés ou des scribes expérimentés —comme le prouvent aussi des études récentes sur les souscriptions d'actes (TOCK, 2005, p. 333-367; ROSSI, 2013, p. 18-100)—, ils avaient certainement les moyens et l'opportunité d'apprendre à écrire. Il faut toutefois souligner l'extrême rareté des signatures épigraphiques dans lesquelles le signataire se déclare clerc ou moine (seulement deux cas recensés pour la France aux XI^e et XII^e siècles). Faut-il supposer que la majorité des artistes ayant laissé une signature étaient laïcs? Cela accroît sensiblement la difficulté de l'enquête. Notre connaissance de l'éducation des laïcs est en effet déjà très faible pour ceux qui appartenaient aux élites (RICHE, 1972; AURELL, 2011); alors comment appréhender l'instruction des couches inférieures de la société (BALESTRACCI, 2004) auxquelles semblent appartenir les artistes et artisans? Une étude conduite sur la documentation diplomatique française conservée en original a révélé que nombre d'entre eux étaient de condition servile, souvent dépendants de monastères (MINEO, 2016, p. 260-262). Les relations avec les établissements monastiques pouvaient-elles leur donner accès à l'apprentissage de l'écriture? Rien n'est moins sûr et aucune des rares souscriptions d'artisans présentes dans ces chartes (sous la forme *signum* + génitif) ne semble d'ailleurs autographe.¹¹

Ces catégories d'"ecclésiastique" et de "laïc" ne doivent en outre pas être utilisées sans nuances. Des passerelles existaient entre ces deux *ordines*, en particulier pour les chanoines. Une inscription de la deuxième moitié du XII^e siècle, aujourd'hui disparue, mentionnait un *canonicus laicus* de Saint-Marcel à Die, auquel sont attribués les travaux de construction d'une église:

"IX KALENDAS JANUARI OBIIT UGO/ VICARIUS LAICUS
CANONICUS/ SANCTI MARCELLI QUI EDIFICA/VIT ECCLESIAM
SANCTE MARIE/ CAMPO CROZO" (FAVREAU *et al.*, 1992,
16, Drôme, n° 25, p. 128-129).

("Le 9 des calendes de janvier [24 décembre] mourut
Hugues vicaire laïc, chanoine de Saint-Marcel, qui fit
construire l'église Sainte-Marie de *Campo Crozo*". trad.
(FAVREAU *et al.*, 1992, 16, Drôme, n° 25, p. 128-129).

Dans le passage des *Gestes des évêques d'Auxerre* consacré à Geoffroy de Champallément (1054-1076), la charge canoniale représente une forme de récompense pour les artistes:

¹¹ Angers, AD Maine-et-Loire, H 973; Auxerre, AD Yonne, H 61 n°5; Beauvais, AD Oise, H 497; Chartres, AD Eure-et-Loir, H 2429; Poitiers, AD Vienne, C 7 n°34, C 10 n°115 et C 12 dossier 3 n° 11; Tours, AD Indre-et-Loire, H 479 n°6.

“Elegit etiam, cum laude et cum gratiarum capituli sui actione quosdam quos gratis canonicos ad prefinitam obedientiam constituit, presbiterum scilicet dignum et idoneum qui cotidie pro defunctis canonicis nostris proprie offeret, aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem, alios necnon, qui singuli, prout cuique erat facultas, in officio suo deservirent.” (*Gestes des évêques d’Auxerre*, LOBRICHON (ed.), 2002, p. 273).

(“Il nomma aussi libéralement des chanoines pour exercer des fonctions précises, recevant pour cela la louange et l’action de grâce du chapitre: un prêtre digne de célébrer chaque jour la messe pour nos chanoines défunts, un orfèvre de talent, un peintre exercé, un maître-verrier compétent, et d’autres pour servir chacun à leur place.” trad. *Gestes des évêques d’Auxerre*, LOBRICHON (ed.), 2002, p. 274).

Le registre des plaintes de Notre-Dame-des-Doms à Avignon contient une singulière mention d’apprentissage d’un jeune enfant auprès d’un chanoine censé lui enseigner la peinture (et aussi la lecture et l’écriture?) pour qu’il en fasse son métier:

“Vir quidam laicus habebat filium quem in etate puerili cuidam canonico nostro consobrino suo, ita in adoptionem tradidit, ut ipse eum nutriret atque doceret, et, si puer ad etatem illam perveniret qua aliquid lucrari posset, totum nutritoris esset et in omnibus ei obediret atque ab eius voluntate in nullo dissentiret. Quem ille suscipiens diligenter nutrit et artem suam pictoriam edocuit. Insuper etiam magistros, qui alia docuerint artificia, pecunia propria conduxit.” (MORTET, DESCHAMPS, 1911, p. 307).

(“Un homme laïc avait un fils qu’il confia, enfant, en adoption à notre chanoine, son cousin germain afin qu’il le nourrisse et l’élève et, si l’enfant parvenait à l’âge auquel il pourrait procurer un quelque gain, il serait en tout du précepteur et lui obéirait en toute chose, et s’écarterait en rien de sa volonté. Celui-ci, assumant scrupuleusement sa tâche, l’éleva et lui enseigna son art de la peinture. Il amassa une fortune supérieure même à celle des maîtres qui enseignent les autres arts.” trad. de l’auteur).

L’étude de ces parcours de formation peut, au mieux, renseigner sur les canaux d’acquisition de l’écriture courante ou livresque, mais ne fournit aucun élément sur l’apprentissage de l’écriture que l’on pourrait appeler improprement “épigraphique”, c’est-à-dire employant des techniques artistiques qui requièrent un savoir-faire spécifique. Une formation adaptée n’était peut-être pas toujours nécessaire et devait varier en fonction des techniques. Contrairement aux gestes de la taille de pierre ou du façonnage des lames métalliques, le mouvement de la main nécessaire

pour tracer une lettre au pinceau est relativement proche de celui de l'écriture au calame sur parchemin. Le maniement du pinceau en association à l'écriture devait d'ailleurs être enseigné dans les *scriptoria* monastiques pour l'ornementation des manuscrits. Cela explique pourquoi Raoul Glaber, connu surtout comme auteur de textes à caractère historique, a pu également réaliser des inscriptions peintes, comme il le raconte lui-même dans ses *Histoires* (1030-1045):

“Ecclesie denique maioris erant altaria numero viginti duo, quibus, ut decens erat titulis synopide versibus exametris convenienter digestis sanctorumque epitaphiis reparatis, religiosorum etiam virorum quorundam titulos itidem pethornare curavi.”
(RAOUL GLABER, *Histoires*, livre V, ARNOUX (ed. y trad.), 1996, p. 284).

“L'église majeure contenait vingt-deux autels: sur chacun je portai à la sinope une inscription en vers hexamètres composés selon les règles, après avoir restauré les épitaphes des saints; je pris soin en outre de décorer les tombes de certains religieux.” (trad. RAOUL GLABER, *Histoires*, livre V, ARNOUX (ed. y trad.), 1996, p. 285).

Pour les autres techniques, en l'absence d'informations ou d'instruments pédagogiques conservés,¹² il faut imaginer qu'après avoir reçu d'un côté, un apprentissage traditionnel de l'écriture et, de l'autre, une formation artistique, le scripteur possédait assez de savoir-faire pour réaliser (et inventer) des formes alphabétiques monumentales, peut-être en s'inspirant d'inscriptions existantes ou d'écritures d'apparat des manuscrits (GRAY, 1986, p. 88-108; HIGGITT, 1988).

La Bibliothèque du Vatican conserve le manuscrit rédigé vers 1045 par Odorannus, moine de Saint-Pierre-le-Vif à Sens, qui contient divers opuscles de matière exégétique et musicologique ainsi qu'une chronique (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Reg. lat. 577). Dans cette dernière, Odorannus déclare qu'il a été formé aux arts libéraux par son abbé Renard et qu'il a exécuté un crucifix, un puits et quelques œuvres d'orfèvrerie (ODORANNUS DE SENS, *Opera omnia*, BAUTIER, GILLES (ed. y trad.), 1972, p. 98-113). Moine cultivé, expert de musique —qu'il enseignait—, Odorannus exerçait également une activité d'orfèvre, comme en témoigne aussi son allusion à la technique du métal repoussé et renforcé par de la cire qu'il employa pour réaliser les figures de la châsse de saint Savinien commandée par le roi Robert II le Pieux et son épouse Constance. Ce reliquaire, qui fut vraisemblablement son chef-d'œuvre, portait des inscriptions, réalisées et peut-être même composées par Odorannus (MINEO, 2016). Il a malheureusement été fondu à la Révolution et nous n'en conservons qu'un dessin très schématisé du ^{xvii} siècle (Auxerre, Bibliothèque municipale, ms. 213, p. 472), qui ne permet pas de comparer l'écriture épigraphique avec les écritures distinctives du manuscrit autographe d'Odorannus et établir ainsi une éventuelle corrélation entre les deux. Il est toutefois certain que le cadre monastique représente un environnement d'apprentissage particulier, où écriture et activité manuelle sont difficilement dissociables. Ce n'est que dans ces contextes que l'on peut imaginer des véritables «écoles d'écriture» comme celle croquée par Ekkehart IV lorsqu'il brosse le portrait d'Ekkehart II, écolâtre à Saint-Gall à la fin du ^x siècle:

¹² Les chercheurs s'interrogent sur la fonction de pierres abécédaires, comme celle provenant de l'abbaye de Maillezaïs (DEBIAIS *et al.*, 2008, 23, Vendée, n° 123, p. 123), qui pourraient cependant avoir plutôt un lien avec la cérémonie de consécration des églises (TREFFORT, 2010, p. 166-168).

“Et quos ad literarum studia tardiores vidisset, ad scribendum occupaverat et lineandum. Quorum amborum ipse erat potentissimus; maxime in capitularibus literis et auro ut apparet in versibus forniciis Galli, quos fecit:

TEMPLUM QUOD GALO COZBERTUS STRUXERAT ALMO

HOC ABBAS YMMO PICTURIS COMPSIT ET AURO

Has ille litteras cultello concisas illic liniverat. In literis autem studiose mediocres et nobiles aequae erudiverat” (EKKEHART IV DE SAINT-GALL, *Casus Sancti Galli*, HAEFFELÉ (ed.), 1980, p. 184).

“Et ceux qu’il voyait moins doués pour les études littéraires, il les occupait à écrire et tracer des traits. Lui-même excellait dans ces deux activités, et surtout dans la réalisation de lettres majuscules en or, comme cela apparaît dans les vers qu’il fit sur la voûte de Saint-Gall:

Le temple que Gosbert avait construit pour saint Gall,
L’abbé Aimon le décora avec des peintures et de l’or.

Ces lettres, il les avait incisées au couteau et peintes.
Il instruisit dans les lettres aussi bien les humbles que les nobles, avec application.” trad. de l’auteur).

Conclusion

Même si la question de l’anonymat ou de la présence de la signature sur les œuvres médiévales est davantage liée à des contraintes d’ordre social, il ne faut pas négliger, dans cette perspective, les contraintes d’ordre culturel qui déterminent la possibilité ou l’impossibilité de l’artiste de s’exprimer par l’écrit. Parmi ceux qui ont laissé une trace écrite de leur activité, la proportion d’analphabètes devait être très faible, mais cela ne signifie pas que les artistes-scripteurs étaient tous lettrés: pour la plupart, ils avaient certainement une compétence graphique et textuelle extrêmement modeste et comptaient parmi ceux qu’A. Petrucci définit *semialfabeti grafici* ou, dans le meilleur des cas, les *semialfabeti funzionali*. Mon propos était de mettre en lumière des situations diversifiées d’alphabétisation, qui nous conduisent à envisager le problème de manière certainement plus nuancée que la simple opposition analphabète/lettré. J’espère ainsi avoir montré que, même si elle s’appuie sur des données extrêmement minces (surtout avant le xiv^e siècle) une histoire de l’alphabétisation des artistes au Moyen Âge est possible et même souhaitable.



Se trata de una novedosa aproximación al mundo del artista medieval, cuya obra se debatía entre la autoría divina y la firma individual. Temas como la formación del artista, su estatus laico o eclesiástico, el recurso a los modelos o la importancia de la itinerancia en su aprendizaje son abordados con rigor en esta publicación. Asimismo, los distintos roles profesionales desempeñados en los talleres medievales nos permiten conocer mejor cómo se construía y decoraba una catedral en la Edad Media. En esta visión sociológica de la obra de arte no puede faltar el papel omnipotente de los patronos medievales, personajes normalmente relacionados con la realeza y el estamento eclesiástico, que en muchos casos son los verdaderos “autores” de estas empresas, en la que las mujeres tuvieron también un destacable protagonismo.

En el libro participan 20 autores procedentes de diversas universidades e instituciones museísticas de toda Europa. La publicación es el resultado de los Proyectos de Investigación: *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN-HA R2 0 1 1 - 2 3 0 1 5); y *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITERRANEI*. (MICINN-HAR2015-63883-P).

